

CAOS Y MODERNIDAD EN LA NARRATIVA CORTA DE SILVERIO LANZA

NIL SANTIÁÑEZ TIÓ
Connecticut College

I. SILVERIO LANZA Y LOS MODERNISTAS

Juan Bautista Amorós (*Silverio Lanza*, 1856-1912) ¹, ignoto autor de cuentos, novelas, escritos varios y de un tratado utópico, fue algo más que un escritor «raro», como algunos se han empeñado en etiquetarle (i.e. Serrano Poncela 55-87; *Corpus Barga* 9-39); a no ser, por parafrasear a Pío Baroja, que por ello se entienda a un «hombre de gran talento» (54 a). Puestos a usar tal adjetivo, más lo resulta que la crítica especializada mantenga a *Silverio Lanza* en un olvido completo. Porque lo cierto es que Amorós dio a la stampa libros que, si bien de escaso impacto entre el público de la época, proporcionan al estudioso pistas de gran valor para un rastreo serio de la modernidad literaria española. La influencia de Amorós fue notoria en algunos de los muchachos que iban a reanimar, al filo del novecientos, un desorientado ambiente cultural.

Las relaciones de Amorós con algunos escritores modernistas han sido señaladas, *grosso modo*, por la crítica que, en contadas ocasiones, ha violado el silencio al que parece proscrito el «precursor... de la nueva libertad literaria», en expresión de Gómez de la Serna («*Memorian*» 1) ². Precisamente, esos calificativos de Ramón los hu-

¹ Para la biografía de *Silverio Lanza*, vid.: Domínguez Rodríguez (26-32), Granjel («Retrato» 11-37) y Saavedra (23-31).

² Acerca de las relaciones personales y literarias entre Amorós y algunos modernistas, vid.: Durán (57-72), García Reyes (50-62), Granjel («Retrato» 38-42), Serrano Poncela (69 y ss.), y Tuñón de Lara (108-109).

bieran suscrito, por descontado, aquellos «escritores novicios» que asomaban al mundo de las letras y que se sentían atraídos por la «vida misteriosa» y «los libros que nadie lee» de Amorós (*Azorín*, «*Silverio*» [1941] 263). Los distintos testimonios de reconocimiento sincero que escritores como P. Baroja, *Azorín*, R. Darío, Juan Ramón Jiménez o Gómez de la Serna le dedicaron a lo largo de sus vidas (vid. «Obras citadas» al final de este trabajo) no deben pasar inadvertidos. De ellos se desprende la admiración por un mentor literario y espiritual cuyo magisterio no cabe desdeñar.

El reducido grupo de amigos que rodeó a Amorós en los últimos catorce años de su vida nunca tuvo dudas respecto a la novedad de sus libros (vid. Granjel, «En el recuerdo» 43-53). En 1941, *Azorín* afirma que «Sus libros no se parecen en nada. Son únicos en la época. Hay en ellos largos diálogos vivos y rápidos, profunda observación psicológica, grata ausencia de faramalla y prolijidad» («*Silverio*» 261). Tal comentario retomaba opiniones del propio *Azorín* escritas bastantes años antes: «en este escritor se vio a un hombre fuera del ambiente convencional, un enemigo de lo sancionado... un artista que escribía sin pensar en el público, sin halagarle, para sí, según su gusto» («*Silverio*» 784).

Esta impresión de estar ante un escritor fuera de lo común la compartía Pío Baroja, quien consideraba a Amorós como al «ingenio más frenético y desarreglado de nuestra época» (54 a), añadiendo un juicio que nunca le negaría a *Silverio Lanza*: «por encima de todo es un pensador de una originalidad violenta, de una independencia huraña y salvaje» (*idem*). Interrogándose por las causas del nulo éxito de Amorós, a Baroja se le antojaba que era una «cuestión de densidades» (54 b): «*Silverio* era denso para sobrenadar en este mar de ñoñería; su barca tenía demasiado lastre y se fue al fondo» (*idem*; complementar con Gómez de la Serna, «*Memorias*» 6).

No es de extrañar que no gustaran los libros de Amorós: «una de sus preocupaciones», sentencia *Azorín*, «es desazonar al lector. En una época en que la novela era simetría y ordenada composición, *Lanza* se complace en urdir libros desordenados y sin plan aparente» («*Silverio*» 785). Añádase a ese «desorden» formal la ideología poco acomodaticia de Amorós³, las «inquietantes y descon-

³ Sobre la ideología de Amorós, vid. García Reyes (34-36), Granjel («Retrato» 97-127), Serrano Poncela (55-87) y Zorita (75-94).

certantes paradojas» —en palabras de Azorín («*Silverio*» 782)— que pueblan sus escritos, su humor corrosivo y una concepción muy peculiar de los personajes, y se tiene un explosivo de ciertas dimensiones.

Pero si sorprende poco el fracaso de la literatura lanciana en pleno auge realista y naturalista, su no inclusión en los manuales, o peor aún, el ya mencionado desconocimiento que de ella hacen gala libros especializados y programas universitarios invitan a la reflexión; y no sólo por la indudable calidad de sus páginas, sino también por lo que éstas anticipan. En este sentido, Gimferrer caracteriza la narrativa de *Silverio* como una «extravagante máquina que recuerda la física recreativa de principios de siglo, especie de paleovanguardismo anticipador de mucho de la novela experimental» (145).

En una primera impresión, lo que predomina en toda la literatura de Amorós es una desgarrada protesta contra el cerrilismo y la hipocresía de la sociedad en que le tocó vivir; el ataque, por extremadamente furibundo, ha llegado a ocultar el verdadero debate en que nuestro autor estaba inmerso: el afán por representar la realidad de maneras distintas a las expuestas entonces. Al decir de García Reyes, «su obra difiere radicalmente de la de sus contemporáneos no tanto por su concepto, sino por la forma y el modo de expresión» (39). Es en este nuevo «modo de expresión», que el mencionado crítico analiza casi exclusivamente en las novelas de Amorós, donde hay que empezar a buscar el sentido de una narrativa sorprendente ya admirada por algunos modernistas de postín.

II. LA NARRATIVA CORTA DE SILVERIO: UNA ESCRITURA MODERNA

Además de diversas colaboraciones literarias desperdigadas en revistas de la época, la narrativa de Amorós se halla compilada en cinco volúmenes: *El año triste* (EAT), *Cuentecitos sin importancia* (CSI), *Cuentos políticos* (CP), *Para mis amigos* (PMA) y *Cuentos escogidos* (CE). Dos relatos extensos, «Los gusanos» y «Medicina rústica», completan la bibliografía lanciana al respecto ⁴.

⁴ Vid. Domínguez Rodríguez (introducción 27-35) para un completo catálogo de la obra lanciana y la bibliografía a ella dedicada. Aparte de la reciente edición de *El año triste*, existen tres antologías de la obra de Amorós: la de Gómez de la Serna, la de Luis S. Granjel, y la reciente de J. García Reyes.

Desde *El año triste* hasta *Cuentos escogidos*, Amorós confiere a sus relatos idéntica estructura. De las distintas categorías de cuentos que puede encontrar el lector en *Silverio Lanza*, hay dos cuya abundancia les confiere especial interés: un tipo es la narración contada por un narrador en primera persona (su nombre es con frecuencia *Silverio*), en la que con el asunto literario se engarzan múltiples digresiones y diálogos; la otra clase de relatos consiste en una o varias escenas totalmente dialogadas, sin acotaciones ni intervenciones de ningún narrador extradiegético. Junto a estas dos modalidades de cuentos destaca el relato mixto, en el que se incluyen diálogos no acotados dentro del relato del narrador. Pero Amorós no se limita a esa dualidad estructural, bien conocida teóricamente por los narratólogos y que, para simplificar, denomino con los términos «relatos narrados» y «relatos dramatizados»⁵. Además, impuso con frecuencia un escenario narrativo común a ambos tipos de relato (incluyo el mixto en la categoría de relatos narrados); el acto comunicativo en sí.

Los cuentos de Amorós suelen situarse en el ámbito de la confidencia, de la narración de «cuentos» internos, de la ejemplificación de conceptos morales o de aspectos sociales mediante el recuerdo de «historias». Ello lo lleva a cabo un narrador dirigiéndose a un destinatario interno al discurso, ya en forma de «amigo» suyo (caso, por ejemplo, de «Año nuevo», *EAT* 39-43) o de «lector» («Los gansos políticos», *CP* 159-182; «Las paisanas de mi madre», *CP* 70-82; «¡Peste de vida!», *CE* 63-68, por citar los más notables). Pero también puede ser un personaje dirigiéndose a otro(s) personaje(s)

⁵ En líneas generales, esta categorización es paralela a la propuesta por Genette («récits d'événements» y «récits de paroles», 184-203) y a la defendida por Chatman («nonnarrated stories» y «overt narrators», con el estadio intermedio de «covert narrators», 146-253). Se imponen, sin embargo, algunas aclaraciones ya apuntadas por esos dos narratólogos. Primeramente, es difícil sostener que en los relatos dramatizados no existe ningún narrador: aunque no podemos «oír» su voz en el texto, ya que los únicos «hablantes» son los personajes, existe «alguien» que ha seleccionado, ordenado y presentado al lector los diálogos del cuento. Por ello, la distinción entre relatos narrados y relatos dramatizados no tiene su razón de ser en una oposición entre relatos con y sin narrador. En realidad, ambas categorías son los dos polos de una escala que comprende desde los relatos con mínima presencia del narrador hasta las narraciones con máxima presencia del narrador (vid. Rimmon-Kenan 108-110). Por decirlo con palabras de Chatman, «It is less important to categorize types of narrators than to identify the features that mark their degrees of audibility. A quantitative effect applies: the more identifying features, the stronger our sense of narrator's presence. The 'non' or minimally narrated story is simply one in which no or very few such features occur» (196).

a quien(es), dentro del ámbito creado por el diálogo del relato dramatizado, le(s) cuenta una «historia» (i.e. «La invención de la Santa Cruz», *EAT* 79-86).

La utilización febril de este marco en la narrativa lanciana señala la constitución del cuento como artefacto comunicativo. Amorós no cesa de insistir en el acto-de-contar en su doble faceta «oral» y escrita, ya que a esta dualidad se refieren, en último término, los dos marcos narrativos recién aludidos. El desarrollo interno de la dialéctica emisor-destinatario constituye una de las características definitorias de la narrativa lanciana, siendo tal polaridad comunicativa escena, motor e incluso asunto de los relatos de *Silverio*. En cierta manera, el diálogo, omnipresente en Amorós, está concebido como el eje de la comunicación literaria en el doble nivel diegético (entre personajes) y extradiegético (narrador-narratario y autor-lector) (vid. Domínguez Rodríguez 26, 59 n. 20).

1. *Relatos dramatizados: la literatura del diálogo*

Amorós es uno de los escasos autores que, en el siglo XIX, abandonó a sus personajes a la suerte de conversaciones no acotadas y sin huellas aparentes de narrador alguno. En *El año triste*, primer libro de cuentos publicado por Amorós, se hallan ya muchas muestras de este tipo de relatos, de los que cabe destacar «San Isidro» (87-99), «Dos de Mayo» (75-77), «La verbena de San Antonio» (101-104) y «Las dos vírgenes» (117-121). *Silverio* cultivó toda su vida el relato dramatizado, alcanzando la maestría en narraciones como «El cuento de la dinamita» (*PMA* 161-164).

En «El cuento de la dinamita», Amorós expresa su capacidad impresionista para la captación de instantes a partir del diálogo⁶, haciendo del acto-de-contar el asunto central, casi exclusivo, del relato. «El cuento de la dinamita», en rigor, se distingue por la marcada autorreferencialidad del discurso, elemento definitorio, por otra parte, de la literatura lanciana. Se abre el relato con el ruego inicial de un auditorio a quien será su personaje-narrador:

⁶ García Reyes ha sido el único estudioso hasta la fecha en apuntar el impresionismo narrativo de Amorós (57). Vid. pp. 63-94 del trabajo de García Reyes para un análisis de las técnicas novelísticas de *Silverio*.

«¡Un cuento, un cuento, que cuente un cuento!» (161), a lo que responde positivamente el personaje-narrador: «Voy a complacerlos. Os contaré el cuento de la dinamita» (*idem*). Curiosamente, el «cuento» en cuestión se narrará merced a las constantes interrupciones de un auditorio que muestra su interés y agrado pidiendo aclaraciones sobre lo que se le está contando, o simplemente, agregando comentarios propios a las palabras del relator. A pesar de que el personaje-narrador amenaza a su improvisado público indicando que «Si me interrumpís no sigo» (*idem*), «El cuento de la dinamita» no es tanto la narración de una voz monológica a un callado auditorio como el constante contrapunto entre esa voz narradora y sus impacientes oyentes. Por ello, podría decirse que el acto-de-contar se fundamenta, en este cuento de Amorós, en una concepción dialógica de la comunicación literaria (complementar con el relato narrado «¡Peste de huesos!», CE 150-154).

La reiteración del acto-de-contar como eje constructor de algunos relatos dramatizados permite una sugestiva conjetura; a saber: que Amorós entendió la literatura como el espacio de un continuado intercambio de textos. Esta polifonía textual se sustenta, en buena medida y como se verá más adelante, en la voluntad autorial de poner en solfa determinadas taras sociales y morales. Los personajes de los cuentos de *Silverio* no hablan porque sí; en su conversación se ejemplifican conductas moralmente reprobables («La verbena de San Antonio», EAT 101-104), se denuncian los vicios de algunos individuos («Lo que les gusta a las mujeres», CSI 157-162) o se describen ambientes sociales sordidos («Gloria in excelsis», CE 188-200).

El impresionismo del diálogo lanciano, clave de la poética narrativa de Amorós, se complementa con las frecuentes arranques *in medias res* de sus relatos dramatizados y narrados (i.e. «La invención de la Santa Cruz», EAT 79-86). Con ello, y en especial por lo que hace referencia al relato dramatizado, Amorós introduce al lector en un fragmento de realidad pretendidamente iniciado antes de su formación textual y continuado en el texto. Este cuestionamiento de los límites entre el mundo y el texto, llevado a cabo desde una concepción de la literatura en tanto que representación de la inmediatez en la comunicación humana, le confiere a *Silverio* un sabor indudablemente moderno (ampliar con Rimmon-Kenan 94). Téngase en cuenta, por añadidura, que el mundo representado por la literatura de Amorós no es simétrico

ni ordenado, como se examinará a continuación; en él impera el caos, la elipsis, la dislocación propios de una literatura poco habitual en los autores realistas.

2. *Relatos narrados: elipsis, autorreferencialidad, lector*

Por lo que respecta a los relatos dominados por la presencia de un narrador en primera persona, su marco narrativo coincide con el fluir del pensamiento del narrador dirigiéndose por lo general, a través de su escritura, a un destinatario interno (el «lector» en bastantes ocasiones; vid. Domínguez Rodríguez 19; García Reyes 64 y ss.). Los diálogos internos al cuento, dependientes de la memoria del narrador, carecen en muchas ocasiones, como los que conforman los relatos dramatizados, de acotaciones que faciliten la labor lectora; todo ello (eso es, la escritura poco ordenada de un «yo» y la falta de acotaciones a los diálogos) permite exagerar el desmembramiento del relato lanciano, fenómeno evidenciado, a su vez, por la insistencia de la técnica digresiva.

En sus digresiones, el narrador destaca algo que también hacen los protagonistas que narran un «cuento» a otro(s) personaje(s): su actividad narradora; en «Los cruzados» (CSI 143-149), por ejemplo, la voz narrativa reconoce que «Me pierdo en reflexiones inútiles» (146), por lo que decide volver al hilo de «mi cuento» (*idem*). Las digresiones se extienden considerablemente en algunos relatos, hasta el grado de que un narrador llega a exclamar con ironía: «¿dónde estábamos?... Con tantas digresiones... ¡Ah, sí! En casa de la María» («¿Cuál es la ley?», PMA 35). El lector de Amorós encontrará gran abundancia de digresiones a lo largo de toda su cuentística. En la narrativa lanciana, la digresión adquiere una función paralela a la del diálogo de los relatos dramatizados: la de crear una sensación de flujo vital y de inmediatez en unas situaciones de presentación deliberadamente desmembrada. Ante éstas, el lector ha de imponer su orden.

El caótico fluir del «yo» narrador refleja literariamente una realidad descoyuntada y constituye, sin duda, una de las fórmulas más socorridas por la pluma de Amorós. Por añadidura, esas mismas desviaciones de la historia central remiten, debido a su propia naturaleza, a un tipo muy concreto de escritura: la ensayística. Este parentesco, observado parcial aunque inteligentemente

por García Reyes (67-72), sitúa a los narradores de Amorós entre el elenco de narradores que, en medio de su relato, no vacilan en reproducir sus opiniones acerca de temas que comprenden desde la política hasta las artes pasando por sus propios recursos y métodos narrativos. Aunque esta actitud digresora y autorreferencial del narrador no es nueva en modo alguno, el tono de su crítica social, la calidad del mundo descrito y el concepto de literatura como expresión de un momento vinculado a la conciencia de un «yo» le hacen prefigurar un tipo de narradores frecuentado por algunos prosistas posteriores: pensemos en el narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), de Ganivet, en el Marcel proustiano, o en las voces narrativas de las novelas de Beckett.

La narrativa digresiva de Amorós pertenece a un arte desintegrador. El universo descrito en ella muestra una realidad carente de estructura y organización en su concepción burguesa, discontinua y cuyo ordenamiento se debe exclusivamente a la obra del sujeto. La decadencia social, por otro lado ya constatada por escritores realistas y naturalistas, se corresponde a un cambio en los modos de representación literaria. Nos encontramos frente a un escritor cuya percepción del mundo es desgarrada, individualista, polivalente. Ante este mundo plurisignificativo es imposible el orden, la simetría. Y de ahí el empleo de la digresión y del diálogo sin acotaciones, técnicas orientadas hacia la captación del instante de un «yo» dialogando con su auditorio o consigo mismo.

En la narrativa de Amorós, los narratarios poseen tanta importancia como los narradores. Ya había observado este fenómeno al sintetizar la función del acto-de-contar en los relatos dramatizados. De ilustre tradición —y sólo cabe pensar en *Tristram Shandy*—, los narradores lancianos suelen incluir a los destinatarios de sus cuentos como contrapuntos e incluso motores de los mismos (i.e. «R.I.P.», CP 195-196, 199, 205; «Los gansos políticos», CP 163-164; «Parada y a fondo», CE 109). En relatos como los mencionados, expresiones como «todos mis lectores recordarán», «si a ustedes les parece bien, [y] sigamos adelante», «no me negarán ustedes» son habituales. El narrador llega al extremo de justificarse ante posibles reproches del «lector», caso del aludido relato «Los gansos políticos»: «A ustedes les parecerá mal que yo consintiese... pero ustedes harían lo mismo que hacía yo» (163). Así, de la misma manera que lo que cuenta el personaje-narrador a

otro(s) personaje(s) invita a este(os) último(s) a participar en la misma narración, el recurso de integrar al «lector» en la textura narrativa proyecta la implicación del lector real en la reordenación e interpretación de unas situaciones que guardan en común un caótico y siniestro aire de decadencia y mezquindad ⁷.

Para impulsar la intervención lectora, Amorós descoyunta la estructura de sus relatos, esconde su plan, recurriendo a la elipsis; con ello se fuerza la participación activa del lector. Garfield y Schulman, resumiendo lo que consideran como rasgo definitorio del escritor moderno, argumentan que «la lectura desquiciadora e intensificadora de los sentimientos reactivos obliga al lector a participar en el texto y a abandonar su actitud pasiva y contemplativa» (66); y agregan: «La estética de... lo fragmentario violenta la comprensión totalizadora del lector» (65-65). Esa desazón que Amorós pretende crear en sus lectores, ya señalada como vimos antes por *Azorín*, no se expresa sólo por la actitud del escritor ante ciertas manifestaciones de la vida española, o por las paradojas con que reglamenta su discurso. Son las pautas intrínsecas a este discurso, su constitución como «obra abierta» —desde la elipsis hasta la ideología defendida— lo que multiplica la pluri-significación, el vértigo, y muy posiblemente, el fracaso de público en los últimos veinte años del siglo XIX.

Ante esa escritura dislocada, el lector veía pulverizados sus horizontes de expectativas, pues así a la presentación de un mundo totalmente extraño al esperado en una obra literaria del momento, perdiendo todo punto de referencia. Por duras que fuesen las puyas lanzadas desde novelas o cuentos de corte realista, nadie se turbaba ante modelos de representación que, dentro de la variedad, nunca cambiaban. La disposición formal de la narrativa lanciana, tanto o más que su crítica social, le hacen extraterritorial a muchos lectores de su época, no provocando reacción positiva alguna en público que no se identificaba, consecuentemente a todo lo dicho, con el lector implícito en ella.

⁷ Los narradores de algunos cuentos de *Silverio*, teniendo en cuenta lo dicho, podrían clasificarse como lo que Robyn Warhol ha denominado «engaging narrators» (811-818); según ha estudiado Warhol, ese tipo de narradores se distinguen por estimular al lector a identificarse con el narrativo del texto con el fin de despertar la simpatía de aquél hacia los problemas del mundo descritos en la narración; y no otra cosa sucede en los relatos recién comentados.

La autorreferencialidad del discurso en la narrativa de *Lanza* no está sólo señalada por ese diálogo entre narradores y narratarios. La presencia de la autorreferencialidad alcanza incluso al acto-de-contar de un libro entero; es el caso de *Cuentos escogidos* (en su 2.ª ed.; imposible me ha sido acceder a la 1.ª), como así lo indica el narrador al principio de su «Nota Preliminar» al constatar que «Voy a escribir; me siento... Ya llevo la mojada pluma hacia las cuartillas...» (5). Las doscientas páginas de *Cuentos escogidos*, por lo tanto, no son más que el acto-de-escribir del narrador *Silverio*: el lector *lee* lo que el narrador *está escribiendo*.

En resumen: la insistencia en el acto-de-contar es uno de los motivos esenciales de la escritura lanciana. La indirecta participación del narratario del cuento y la autorreferencialidad del discurso, ambos rasgos presentes en los dos tipos de relatos que he observado en la narrativa de Amorós, no son más que la expresión de una mente artística cuyo motor es el acto creador en la conciencia total de su labor. *Silverio Lanza* se propuso representar el mundo moderno, no como un juego de complicado pero seguro resultado, sino en forma de rompecabezas de angustiosa reconstrucción.

3. *Literatura, decadencia, sociedad*

Además de los aspectos técnicos indicados, un rasgo sobresaliente en la cuentística de Amorós es su crítica social, por lo general despiadada. Relatos como «La evolución de la materia» (CP 119-124), «Juan Bodoque» (CP 37-46), o «R.I.P.» (CP 193-206) simbolizan una actitud autorial amarga resaltada por un humor paródico, a veces cruel y que jamás abandonó *Lanza* para confeccionar su literatura.

El tema de las instituciones, por ejemplo, cobra forma en el primer cuento citado, «La evolución de la materia», en cuyo final se fustiga a la policía. El marco narrativo es el que ya quedó descrito en páginas anteriores: un narrador-personaje evoca su visita a una familia amiga, los Krassoff; después de algunos comentarios del narrador sugeridos por el recuerdo de dicha visita a sus amigos, el narrador reproduce la situación de una manera habitual en Amorós: la niña de los Krassoff le pide al invitado contarle un «cuento», a lo que éste accede. El «cuento» interno al

relato que narra la niña (en *CP* 123-124) tiene como asunto central la violación de un tigre a una gallina y el fruto de la misma: un «polizonte». El narrador caza al instante el humor sangrante que se desprende del cuento de la niña, y las palabras que le dirige a ella («Benditos sean tus padres que te enseñaron ese cuento, y bendita seas tú si se lo enseñas a tus hijas», *CP* 124) revelan otro factor muy frecuente en Amorós, la moraleja. El uso de la moraleja denuncia una literatura preocupada, en buena medida, por la acción (nótese que lo subversivo del relato de la niña radica tanto en su contenido como en su transmisión de padres a hijos). *Silverio Lanza* supedita la moraleja a una concepción peculiar de la literatura: el acto-de-contar puede cambiar la realidad. El contar un cuento ya no es sólo un pasatiempo; implica también la posibilidad de transformar el entorno.

El ataque de Amorós al caciquismo y a la corrupción política en la España de su tiempo fue constante⁸; de su narrativa corta destacan «Los gusanos» y «Juan Bodoque» (*CP* 37-46). De factura impecable, este último presenta una estructura sugestiva, pues aparece en forma de recortes de *La Correspondencia* sin acotación narradora alguna; al final del relato, surge la voz del narrador, quien reproduce un diálogo entre él y un amigo acerca de Juan Bodoque. A través de esos recortes de periódico, el lector constata el meteórico ascenso de un mozo de cuadras, llamado Juan Bodoque, a marqués del Amor Propio. En este relato la ironía opera de forma singular: por un lado, el procedimiento constructivo de la elipsis obliga al lector a imaginarse las maniobras de Bodoque entre nota y nota «publicada» por *La Correspondencia*; y por otro, el contexto social advierte al lector que las «noticias» que lee no le hablan precisamente de una ascensión social limpia. «Juan Bodoque» es un excelente paradigma del poder de la elipsis en la literatura de *Silverio*. La crítica lanciana, en este relato, se lleva a término mediante unos silencios deliberadamente significativos. Porque semejantes elipsis son para Amorós un arma de doble filo: transposición artística del caos que envuelve al mundo, y crítica brutal de la corrupción constitutiva de dicho caso.

⁸ Más información acerca del anti-caciquismo de Amorós así como de su pensamiento político en: Granjel («Retrato» 109-117), Senabre Sempere (97-108), Romero (181-182, 185, 189, 191-192, estudioso este último que vincula la literatura de *Lanza* a la corriente regeneracionista) y Saavedra (61-81).

El humor subversivo que se trasluce de los cuentos de Amorós es característico de su estilo ⁹. De entre los variados recursos humorísticos empleados por Amorós, quizá el más común sea la parodia: mediante ella, *Silverio* hace reaccionar a sus personajes de la manera más estereotipada posible para, así, ridiculizarlos. Es el caso de «R.I.P.» (CP 193-206): cinco náufragos (un juez, un fraile, un médico, un cura y un perro), a salvo momentáneamente en una isla solitaria, deciden sacrificar a uno de ellos para que el resto se lo coma y pueda sobrevivir. Designado el juez tras largas discusiones, el fraile y el médico fallecen intoxicados, mientras que el cura muere porque «no quiso probar bocado» (206); al final sólo se salva el perro. El sarcasmo paródico que cae sobre estos personajes casi arquetípicos, a quienes se describe con notable aspereza, es inmisericorde.

De la mordacidad lanciana escapan pocos. Sus objetivos no son siempre estereotipos como los vistos, sino que también alcanzan comportamientos considerados como inmorales. Se ataca a la frivolidad de las mujeres («Heredípet», CSI 173-197; «Cien reales de luz», CSI 103-111), a la desaprensión moral de algunos individuos («Las dos Virgenes», EAT 117-121), al adulterio («Las paisanas de mi madre», PMA 70-82), o a las supersticiones («La Fe», CSI 93-100). A pesar de la diversidad, un punto común une la crítica social de los cuentos de Amorós: el afán por delatar el comportamiento hipócrita y egoísta del ser humano, uno de los motivos, según Amorós, de la decadencia de España.

El talante crítico y reflexivo de Amorós no pasó inadvertido para los pocos que lo leyeron en su época. En un trabajo de 1890, Ruiz Contreras definió a *Silverio Lanza* como «un pensador, un hombre de ideas, casi un filósofo» (139). Para Ruiz Contreras, el espíritu crítico de *Silverio* se empareja con el protagonismo de la imaginación en su cuentística (139-140), combinación que, según dicho crítico, entronca con la narrativa de Hugo y Poe; muy posiblemente, Ruiz Contreras estaba pensando en cuentos como «La muerte de la verdad» (CSI 117-131) y «Cómo quisiera morir» (CSI 83-91).

Estos dos cuentos, y en especial el primero, son paradigmáticos de una técnica grotesca cuyo resorte básico es la angustia exis-

⁹ El humor lanciano ha merecido un solo estudio hasta la fecha: el de J. J. Saavedra, muy deficiente y ceñido al componente irónico del humorismo de Amorós.

tencial ante el caos observado en el mundo. Por lo que hace al primero de ellos, «La muerte de la verdad» es un relato narrado en primera persona; en él se narra una «horrible pesadilla» sufrida por el narrador; según cuenta éste, el narrador-protagonista soñó que, tras un viaje dantesco, llegó al casino de una ciudad imaginaria; el narrador se detiene en su visita al casino, detallando escenas grotescas y describiendo unos personajes caracterizados por un materialismo percibido en el cuento como repugnante. Ya fuera del casino, el narrador se encuentra con una mujer bellísima; tras una escena erótica contada elípticamente, dicha mujer, a la pregunta del narrador de «qué tal me encuentras» (130), responde que «feo, muy feo» (*idem*); entonces es cuando, por fin, el narrador descubre la identidad de la mujer: la «Verdad desnuda», a quien califica de «miserable» y «estúpida». Ya en el desenlace del cuento, el narrador, furioso («por buscarte he perdido mi juventud y mi fortuna... Y ahora que te encuentro me llamas feo», 130) la arroja por la ventana y se despierta aliviado: «Vaya una pesadilla. Lo cierto es que no soy tan feo» (131).

Nótese que en este relato el elemento fantástico no es un ingrediente exclusivamente funcional, como solía ser el caso de los autores realistas al escribir cuentos fantástico-alegóricos. Para Amorós, lo fantástico, asociado con lo grotesco, es la expresión de un mundo alienado, del temor hacia una realidad opresora y hostil. A diferencia de otros escritores de la época, quienes tras hacer uso de lo fantástico se apresuraban a desvelar el engaño a los ojos para introducir una dimensión alegórica gracias al empleo de moralejas finales (uno de los casos más brillantes podría ser «Celín», de Pérez Galdós), Amorós confunde el sueño con la vigilia: al despertarse el narrador al final del cuento, el lector nunca sabrá si despierta de la pesadilla en sí, o simplemente de la noche pasada con la Verdad, dentro del contexto de la pesadilla. Y aunque el nivel alegórico también existe en el relato de Amorós, su fusión con el componente grotesco y el aludido cierre equívoco configuran a «La muerte de la verdad» como a un relato en el que se anticipan técnicas deformantes y grotescas peculiares de cierta literatura del siglo XX.

III. SILVERIO LANZA EN SU CONTEXTO

A principios de la década final del siglo XIX, la narrativa española experimenta unas transformaciones profundas que fueron reflejo de un fenómeno de alcance internacional: la consolidación de la modernidad en el mundo occidental (para una introducción al tema, vid. la clásica antología de textos críticos a cargo de M. Bradbury y J. McFarlane). Junto a la continuidad de tendencias realistas y naturalistas (complementar con Pérez de la Dehesa 49-60) aparecen otras modalidades del discurso narrativo: interiorización del espacio narrativo (casos de las novelas de J. O. Picón, de *Su único hijo*, 1890, y más tarde de la narrativa de Azorín), auge de la narración autodiegética (ejemplificado magistralmente por algunas de las novelas que Pardo Bazán publicaría desde *Una cristiana-La prueba*, 1890, y diversificado en obras tan distintas como *La alegría del capitán Ribot*, 1899, de Palacio, o *Peñas arriba*, 1894, de Pereda), y la recurrencia de problemas espirituales y religiosos (baste citar *La Fe*, 1892, de Palacio, y obras de Galdós como *Angel Guerra*, 1890-91, y *Nazarín*, 1895). Estos modos y temas narrativos, aunque localizables en algunas obras de los años 70 y 80, adquieren en el fin de siglo vigor, diversificación y tratamiento a veces casi exclusivo. En cierta manera, la ficción española finisecular muestra una tendencia a la interiorización y subjetivización de la realidad más acentuada que en la narrativa de los años 80. Al lado del interés por el análisis social (piénsese en Blasco Ibáñez o en la literatura obrera) se añade la importancia de lo interior y autobiográfico en narrativa. Tales rasgos se extremarán con la generación de autores jóvenes como Unamuno, Ganivet, Baroja, Valle, etc. Así, en los últimos diez años del siglo XIX, el autor español asiste a unos momentos de transición. La atomización de los estilos literarios, la desaparición de los géneros tradicionales, la destrucción de toda norma poética canónica externa al sujeto, el asentamiento del individualismo en literatura son aspectos que caracterizan el fin de siglo español en el ingreso de España en su modernidad.

Dentro del contexto finisecular, Amorós es un excelente ejemplo de una tendencia literaria característica de ciertos modernistas. Con su narrativa descoyuntada, elíptica, dominada por un agudo sentido de lo grotesco y por un sentimiento nihilista

del mundo, Amorós ataca, en la misma estructura narrativa, una decadencia social y moral que los autores realistas y naturalistas de los años 70 y 80 del siglo pasado ya habían denunciado. *Silverio Lanza* anuncia, con su concepción de la literatura, a algunos de los autores jóvenes que, a finales del siglo XIX y a principios del XX, consolidarán formas narrativas alternativas al realismo decimonónico. Rasgos de la narrativa lanciana como la digresión, la ideologización del espacio narrativo, el pesimismo, el predominio del diálogo, el humor grotesco, se repiten en no pocas páginas de Ganivet, Unamuno y Baroja.

En la narrativa de *Silverio Lanza*, el vínculo entre subversión y literatura no se establece mediante un intento de representación mimética de la realidad en los términos concebidos por el realismo, aunque los materiales, muy diversos, procedan en ocasiones de la más rancia literatura decimonónica. Amorós echó mano de motivos costumbristas, recursos folletinescos —más obvios en sus novelas, aunque los narradores de folletín— y técnicas descriptivos naturalistas, supeditándolos a un molde nuevo, insólito: la captación del instante. La inmediatez de la escena dialogada, o la espontaneidad —digamos— de un «yo» narrador que se muestra en el instante de su acto narrativo son la base de una poética que será esencial en la prosa del siglo XX. Erich Auerbach ha indicado la íntima relación entre la polifonía resultante de la interacción entre las distintas impresiones subjetivas de los personajes, eje según él de la literatura moderna, y lo que él llama «método unipersonal subjetivo» refiriéndose a la narrativa en primera persona, cuyo desarrollo precursor sitúa a fines del siglo pasado (536). Proust, concluye Auerbach, sería el colofón en el que ambos modos literarios, centrados en la actividad de la conciencia, se juntan y dan la mano (*idem*).

Amorós se ciñe, sin duda, a esos dos modos que Auerbach adscribe a la narrativa moderna. El papel de la conciencia como ordenadora del mundo, o la función de procedimientos impresionistas casi —valga el anacronismo— cinematográficos son constantes en la literatura de Amorós. Alimentando tales logros formales se encuentra el aliento crítico ya apuntado. *Silverio* se creyó obligado a destacar una y otra vez —de ahí en parte la moraleja con que cierra algunos de sus cuentos— algo ya patente en la disposición formal del relato, a saber: una realidad en sus desplazamientos, en sus rupturas, en sus silencios, dominada por

una decadencia institucional y moral. Provocar al lector a través de la representación del mundo en su inmediatez: ésa es la consigna de la narrativa lanciana.

La polisemia existente en la percepción del instante tiene en Amorós dos ejemplos extremos: el cultivo de un sub-género poco común como los cuentos de locos, en los que el protagonista esquizofrénico ofrece a la realidad un sentido deforme y grotesco¹⁰, y la insistencia en el motivo del «doble». Esto último se evidencia, sobre todo, en el deseo de Amorós de firmar sus libros como *Silverio Lanza*, y en hacerle a éste narrador y protagonista de muchos de sus cuentos: el Amorós «albacea» edita los libros de su «amigo» *Silverio*. La multiplicidad del yo del escritor (J.B.A./S.L.) se superpone a su textualidad (J.B.A. autor real/S.L. «autor» del libro/*Silverio* narrador/*Silverio* protagonista). De este modo se subraya no sólo el talante caótico y plural del sujeto: en rigor, Amorós dinamita, también, la entidad «autor» al diversificar su nombre y al difuminarse en los distintos niveles textuales.

El tono provocativo de la narrativa de Amorós no está justificado por una coherencia ideológica; su filosofía, más pesimista que esperanzada, sólo parece tener claro que el amor es lo único que puede redimir al hombre. En Amorós, las soluciones a un mundo que ha intuido, brillantemente, desordenado, son inexistentes por lo que hace a la formulación de un ideario preciso. Pero no hay que pedirle peras al olmo. El mérito de *Silverio* consiste, más bien, en la filtración de unos estilos literarios que supieron combinar la crítica de un mundo decadente con una narrativa dominada por lo grotesco, por el humor acre y, sobre todo, por un individuo que está contando desde su multiplicidad, desde sus disyunciones. Críticos como Torrente Ballester le han supuesto «carente de genio», poseedor de un estilo «desigual», juicios faltos, a todas luces, de perspectiva histórica (170).

No era fácil escribir como Amorós en plena Restauración y Regencia; el fracaso de su intento, ya constatado por Ruiz Contreras en 1890, da buena cuenta de ello. En los últimos veinte años del diecinueve se gesta la literatura moderna española, y *Sil-*

¹⁰ Domínguez Rodríguez alude en su catálogo bibliográfico a una colección de relatos que no he podido encontrar en España ni en los Estados Unidos: *Cuentos de locos* (1899). Algunas narraciones de ese sub-género se encuentran desperdigadas en otros libros: i.e. «¡Si todos fuesen locos!», CE 32-33; «Un rey destronado», CE 125-126.

verio constituye una de las aportaciones más radicales, algunos años antes de la aparición de los Baroja, Azorín o Gánivet, al enriquecimiento de la narrativa española. Su peculiar desvío de toda forma realista responde a una búsqueda de formas narrativas característica de los escritores finiseculares. Por otro lado, no debe olvidarse que ese intento renovador de *Silverio Lanza* es en cierto modo paralelo al de algunos autores realistas que, en la última década del siglo XIX, se lanzaron a la búsqueda de otros estilos (casos, entre otros, de Pardo Bazán, Alas, Galdós). Las evidentes diferencias literarias entre estos autores y Amorós no deben ocultar la empresa común a todos ellos. Así, si en futuros estudios se analiza la obra de Amorós dentro de este contexto histórico-cultural del fin de siglo, el adjetivo «raro» va a perder todo su sentido al aplicarse a *Silverio*, si es que alguno tenía. Porque conocer a *Silverio Lanza* significa desvelar un aspecto parcial, aunque importante, de un fenómeno mucho más complejo y escurridizo: la modernidad literaria española.

OBRAS CITADAS

- Amorós, Juan Bautista. Vid. *Silverio Lanza*.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. 1953. Princeton: Princeton UP, 1974.
- Azorín. «*Silverio Lanza*». *Clásicos y modernos* [1913]. Vol. 2 de *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1959. 782-786.
- . «*Silverio Lanza*». *Madrid* [1941]. *Obras completas* 6: 260-263.
- Baroja, Pío. «*Silverio Lanza*». *El Tablado del Arlequín* [1904]. Vol. 5 de *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. 54-55.
- Bradbury, Malcolm, y James McFarlane, eds. *Modernism. 1890-1930*. New York: Penguin, 1976.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell UP, 1978.
- Corpus Barga. «Del hombre raro de Getafe. Dos cartas y una invitación». *Papeles de Son Armadans* 39 (1964): 9-39.
- Darío, Rubén. *España contemporánea*. Barcelona: Lumen, 1987. 187-188.
- Dominguez Rodríguez, J. M. Introducción. *Silverio Lanza, El año triste*. 1883. 5-35.
- Durán, Manuel. «*Silverio Lanza* y Silvestre Paradox». *Papeles de Son Armadans* 39 (1964): 57-72.
- García Reyes, José. *Silverio Lanza: entre el realismo y la generación del 98*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- Garfield, Evelyn Picón, e Ivan A. Schulman. *Las entrañas del vacío*. México: Cuadernos Americanos, 1984.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

- Gimferrer, Pere. «¿Quién teme a *Silverio Lanza*?». *Los raros*. Barcelona: Planeta, 1985. 143-145.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Silverio Lanza, páginas escogidas e inéditas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1918.
- . *In Memoriam-Epílogo. Silverio* 1-48, 277-296.
- . «*Silverio Lanza*». *Azorín*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930. 134-170.
- Granjel, Luis S. «*Silverio Lanza* en el recuerdo de sus contemporáneos». *Papeles de Son Armadans* 39 (1964): 43-53.
- . «Retrato de *Silverio Lanza*». *Silverio Lanza, Obra selecta* 11-127.
- Jiménez, Juan Ramón. «*Silverio Lanza*» [1915]. *Espanoles de tres mundos*. Madrid: Aguilar, 1969. 246-247.
- Pérez de la Dehesa, Rafael. «Zola y la literatura española finisecular». *Hispanic Review* 39 (1971): 49-60.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. New Accents. London and New York: Methuen, 1983.
- Romero, Leonardo. «La novela regeneracionista en la última década del siglo». *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*. Anejos de Revista de Literatura 38. Madrid: C.S.I.C., 1977. 133-209.
- Ruiz Contreras, Luis. «*Silverio Lanza*» [1980]. *Memorias de un desmemoriado*. Vol. 1. Madrid: Imp. de A. Marzo, s.f. 136-142. 2 vols.
- Saavedra, Juan José. *Silverio Lanza autor irónico*. Madrid: Orígenes, 1984.
- Serrano Poncela, Segundo. «Un raro: *Silverio Lanza*». *El secreto de Melibea y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1959. 55-87.
- Silverio Lanza. Cuentos políticos*. Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1890.
- . *Cuentecitos sin importancia*. 1888. 3.^a ed. Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1892.
- . *Para mis amigos*. Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1890.
- . *Cuentos escogidos*. 1908. 2.^a ed. Madrid: s.e., 1912.
- . «Los gusanos». *Los Contemporáneos* 6 agosto 1909.
- . «Medicina rústica». *La Novela Corta* 13 abril 1918.
- . *Obra selecta*. Ed. Luis S. Granjel. Madrid y Barcelona: Alfaguara, 1966.
- . *La muerte de la verdad y otros cuentos*. Ed. J. García Reyes. Madrid: Almarabu, 1986.
- . *El año triste*. 1883. Ed. J. M. Domínguez Rodríguez. Vol. 1 de *Obras completas*. Madrid: Orígenes, 1989.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. 3.^a ed. corregida y aumentada. Madrid: Tecnos, 1984.
- Warhol, Robyn. «Toward a Theory of the Engaging Narrator». *PMLA* 101.5 (1986): 811-818.
- Zorita, Angel. «El anticlericalismo de *Silverio Lanza*». *Papeles de Son Armadans* 39 (1964): 75-94.